Eugen Ionescu - „pieton al văzduhului" în teatrul revoltat de la mijlocul secolului XX

INOCENŢIU DUŞA
Universitatea de Artă Teatrală, Târgu-Mureş

Abstract

Eugen Ionescu - „Pedestrian of the Sky" in the Outraged Theater in the Middle of the XXth Century

This paper intends to be a commentary upon Eugen Ionescu's biographical destiny and upon his dramas, in a year in which the 100-year anniversary of his birth implicitly led to new interrogations. Our analysis has taken into consideration the identity problem in the case of Eugen Ionescu who, like other colleagues of his generation in the theater of the absurd, was confronted with many identity dilemmas, as he was caught in a cultural and linguistic bilingualism. Deciphering him with the help of the psychoanalysis tools, too, we believe that, in a way, Eugen Ionescu is transferring his own identity crises to the characters he created. Author and alter ego through his plays, spectator and director of his own existence, Eugen Ionescu carries in his writing the traits of a complex character, able to draw general European interest even today.

Keywords: *Eugen Ionescu, theater of the absurd, identity crises, characters, author, alter ego.*

1. Relaţia dintre limbă, cultură şi creaţie în parcursul identitar al dramaturgilor absurdului

Undeva, la întrepătrunderea moştenirii culturale, a libertăţii lingvistice, a tradiţiilor, artefactelor, identitatea dramaturgilor absurdului se construieşte şi se re-construieşte în corelaţie cu provocările destinului. Astfel, construcţia lor identitară este rezultatul melanjului unui număr incalculabil de factori.

Problema identităţii pare a fi la prima vedere un subiect căruia nu-i putem omite implicaţiile politice, ideologice sau culturale. Vorbim azi în

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

mod firesc de o identitate europeană, după cum ne reţin atenţia identităţile naţionale, cele culturale sau individuale. Europa este un continent de răscruce, unde s-au întâlnit şi s-au întrepătruns diverse culturi şi civilizaţii încă din antichitate. Cum spunea Tzvetan Todorov, când două culturi se întâlnesc, nu intră în război, ci în metisaj.[1] Aceste întâlniri au fost sursa unei perpetue reinventări europene, garanţie a evoluţiei şi deci a supravieţuirii vechiului nostru continent. Aşadar, diversitatea culturală, schimburile şi dialogurile între aceste diferite culturi nu sunt fenomene noi pe scena europeană, ci unele care o definesc şi asigură bazele unităţii europene. România, în aceste sens, este un minilaborator al diversităţii, care se înscrie perfect în contextul continentului.

Dinamica identitară se învârte în jurul unor întrebări şi se reflectă atât în identitatea individuală, cât şi în cea naţională. Comunităţile naţionale, *comunităţi imaginare* în expresia lui Benedict Anderson,[2] îi permit individului să se explice, să se autocunoască, să se raporteze la Celălalt. Construcţia identitară este cu atât mai dificilă în cazul unor personalităţi prinse într-un bilingvism, ereditar sau cultural, cum sunt dramaturgii absurdului, pentru care inserţia verbelor *a fi, a deveni* în propria biografie declanşează de cele mai multe ori crize durabile de conştiinţă.

Un subiect nu lipsit de semnificaţie, atâta vreme cât dilema identitară s-a prelungit timp de mai multe decenii; pozitiv este însă faptul că o putem reconstitui din confesiunile proprii ale dramaturgilor, din paginile lor de jurnal sau din interviurile de la vârsta deplinei maturităţi, după cum simptomatic este că au pornit în dezvăluirea ei publică, dramaturgii înşişi, cei apropiaţi, criticii literari. Astfel că avem în faţă un adevărat „dosar" al identităţii dramaturgilor, complex, compus din propriile lor mărturisiri, din reflecţiile în familie, ca şi din întregirile criticii contemporane.

Obsesie a întregii lor existenţe, problema identitară în cazul dramaturgilor absurdului s-a transferat nu de puţine ori şi în textele lor

---

[1] Tzvetan Todorov, ***Omul dezrădăcinat***, Iaşi, Editura Institutului European, 1999, p. 165.

[2] Benedict Anderson, ***Comunităţi imaginate***, Bucureşti, Editura Integral, 2001, passim.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

dramatice. Şi personajele lor trec prin acelaşi filtru (non)identitar, o trăsătură comună fiind aceea că universul lor afectiv este dominat de relaţiile non-eroului cu existenţa, de tipul celor care ilustrează stări afective negative, adesea foarte apropiate de stările patologice.[3] Dramaturgii refuzului stăruie cu ostentaţie asupra unei umanităţi suferinde, traumatizate, alienate; astfel, omul este reprezentat ca un animal bolnav de o misterioasă maladie *existenţială*, aparent incurabilă.

Fenomenul teatral, care cu mai multă sau mai puţină îndreptăţire poartă denumirea de teatrul absurdului, se reclamă, de fapt, de la factori pe cât de diverşi, pe atât de lipsiţi de unitate.

Înglobarea unor dramaturgi atât de deosebiţi, de etnii diferite, sub această denumire este, de aceea, o tentativă dacă nu un pic hazardantă, atunci în orice caz, o operaţiune ce evidenţiază un coeficient de relativitate şi chiar de arbitrar.

Într-un fel, imprecizia denumirii o aminteşte pe aceea a noului roman din literatura franceză contemporană. În cazul teatrului absurdului, denumirea devine însă mai greu de concretizat. Din Franţa, teatrul absurdului a proliferat în Anglia, în Statele Unite ale Americii, în Germania, prin înscrierea în cadrul aceluiaşi curent, a unor tendinţe şi personalităţi atât de deosebite, cum ar fi Ionescu, Beckett, Genet, Adamov, Pinter, Albee, solicitând astfel nuanţări şi precizări care, fără să abandoneze trăsăturile de unire, să accentueze ceea ce îi diferenţiază.

Ceea ce se poate afirma însă cu siguranţă este că apropierile sunt determinate şi de un fel înrudit de a privi existenţa, ceea ce nu înseamnă însă neapărat o ideologie comună, şi îndeobşte şi de o tehnică teatrală, care are vizibile puncte de contact.

Termenul de teatru al absurdului îşi datorează, în mare măsură, cariera fericită criticului englez Martin Esslin. În studiul său, ***Teatrul absurdului,***[4] Esslin a încercat să definească acest fenomen teatral, să-l circumscrie şi să-l recomande ca fiind, prin excelenţă, teatrul care exprimă tendinţele inovatoare şi o atitudine comună în faţa existenţei.

---

[3] Peter Brook, ***A spune da noroiului***, în ***Secolul 20***, nr. 10-11-12, 1985, p. 126-129.

[4] Martin Esslin, ***Le théâtre de l'absurde***, Paris, Editions Buchet-Chastel, 1963.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

S-a căutat astfel fundamentarea acestui teatru pe o doctrină filosofică care ar constitui fie izvorul, fie trăsătura de unire a dramaturgilor promotori ai acestei orientări. Ea s-ar manifesta într-un sentiment comun al anxietăţii metafizice, sentiment care îşi găseşte întruchiparea şi teoretizarea pe plan filosofic în eseul lui Albert Camus - ***Mitul lui Sisif***.[5] Ce-i drept, o contaminare a teatrului absurdului de gândirea existenţialistă, există.

Dar nicăieri, în acest teatru, această gândire nu este articulată filosofic, nu presupune un fel comun de a gândi, puncte ideatice comune.

Chiar dacă Eugen Ionescu afirmă că solitudinea şi angoasa caracterizează condiţia fundamentală a omului, el adaugă apoi imediat că aceste puncte de vedere nu trebuie să fie exploatate în teatru ca teze filosofice.

Imixtiunea filosofiei în teatru îşi găseşte în Eugen Ionescu un adversar hotărât: „*demonstraţiile, piesele cu teză sunt grosiere, totul e aproximativ. Teatrul nu e limbajul ideilor. Atunci când vrea să se facă vehicul ideologiilor, nu poate fi decât vulgarizator*."[6]

Tradiţia teatrului absurdului se reclamă însă în egală măsură, şi de la preluarea unei experienţe literare a înaintaşilor. Amplitudinea acestei influenţe este vastă: de la Jarry la Kafka, de la Apollinaire şi alţi suprarealişti la expresionismul târziu (Ivan Goll).

La aceste influenţe generale se adaugă apoi, unele particulare. În cazul lui Beckett, umbra lui Joyce este vizibilă, prin prezenţa obsedantă a monologului. La Edward Albee, principalul reprezentant al teatrului absurdului în Statele Unite, se observă o fuziune a procedeelor consacrate ale teatrului absurdului cu teme şi tradiţii specifice literaturii americane şi, deopotrivă, modului de viaţă american.

În cazul lui Eugen Ionescu pot fi urmărite influenţe literare româneşti, mai puţin din Caragiale, dar mai ales din Urmuz, cum au arătat cu convingătoare argumente Tudor Vianu, ulterior şi Nicolae Balotă.[7]

---

[5] Albert Camus, ***Faţa şi reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara***, editor Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Rao, 2006.

[6] Eugen Ionescu, ***Note şi contranote***, traducere de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002, p. 57.

[7] Nicolae Balotă, ***Lupta cu absurdul***, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

Creaţiile lui Ionescu şi Beckett au generat adevărate „şcoli" de înţelegere a lumii prin intermediul artei, a celei teatrale în special, conducând la conturarea temelor noncomunicării şi ale aşteptării morţii din *no man's land*.

2. Dinamica identitară a personajelor ionesciene

În acest context, opera cu deschiderea cea mai generoasă spre actualitate pare a fi creaţia ionesciană. Complexa metaforă teatrală degajă artistic ideea că, în ciuda vehiculării de informaţie, comunicarea este pentru omul modern doar un tabiet lipsit de semnificaţie. De vreme ce nu mai transmite nimic, ea nu va mai fi decât o formalitate periculoasă ce-şi încarcă protagoniştii cu energii negative; acumulate, acestea vor conduce la dispariţia condiţiei umane, cu mult înainte de moartea biologică, iată „esenţa" filosofiei ionesciene.

Având în vedere istoria secolului XX, creaţia ionesciană a fost percepută pe bună dreptate şi ca o metaforizare şi esenţializare scenică a mecanismului prin care dictatura şi-a proliferat în serie şi în masă „rinocerita", atât de asemănătoare cu flagelul „ciumei" camusiene.

Teatrul lui Eugen Ionescu va respinge realismul psihologic şi social, bazat pe iluzia mimetică, aceea de a înfăţişa spectatorilor aparenţa unor oameni şi a unor situaţii „realiste."

Personajele lui Ionescu sunt vag conturate, cu o individualitate incertă, pe alocuri dezindividualizate. Temele sale predilecte sunt lipsa de sens a existenţei, golul sufletesc, dezarticularea limbajului ca expresie a atotputerniciei morţii, incomunicarea, claustrarea, acapararea omului de către automatisme şi stereotipii de inspiraţie tehnologistă, sugerându-se imposibilitatea de a ieşi din acest impas.

În ceea ce s-ar putea numi administrarea dramatică a acestei lumi concrete, dar şi iluzorii în acelaşi timp, poate dobândi următoarea configuraţie aflată mereu în evoluţie: *„fireşte că autorul complotului* (teatral, început prin ***Cântăreaţa cheală*** - n.n.) *era de o viclenie puţin comună: el se pricepea să dea adevărului aparenţa vodevilului şi să-şi făurească prin tuşe succesive un caracter la prima vedere instabil, dezordonat şi neputincios să urmărească până la capăt o idee. În realitate, acest dezechilibru e guvernat de o mână de fier. Ordinea inversă pe care o instaura, masca o viziune a lumii şi un program. Dacă făcea să crească ciupercile în*

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

apartamente, aceasta avea un anume sens. Dacă dezarticula caracterul personajelor, acţiunea, dialogul, imaginaţia sa nu lucra în irealitate. Eroarea de optică nu mai putea fi însă reparată."[8]

O altă caracteristică a teatrului ionescian constă în utilizarea de către dramaturg a teatrului anti-academist şi a non-oratoriei în structura unei lumi ca nelumea. Ea se dovedeşte însă foarte pertinentă. Astfel, sub aparenţa unei incoerenţe şocante, ni se prezintă procese de manipulare pe care le putem uşor recunoaşte în realitatea imediată, atât la nivel individual, cât şi la acela al unei colectivităţi.

Tragismul acestor reflectări nu rezidă din absurdul propriu-zis reprezentat scenic, ci din faptul că, prin evidenţierea morţii limbajului, autorul este de părere că gestul său este la fel de absurd şi fără rost ca şi realitatea incriminată.

Într-un astfel de univers, atât de pervertit de la esenţa lui umană, reechilibrarea valorică şi morală apare ca imposibilă. De aceea, acţiunea de reflectare artistică a lui în speranţa unei posibile redresări este nerealistă.

Ionescu îşi exprimă clar viziunea asupra „minunatei" societăţi umane: „*oamenii se caută unii pe alţii în noapte şi nu se regăsesc decât ca să nu se recunoască şi să se lovească.*"[9]

Acest principiu constitutiv al universului ionescian este o perfectă descriere a societăţii moderne industriale sau postindustriale, în care sub pretextul concurenţei, explodează însingurarea agresivă şi sciziunea identităţii, până la anularea personajelor.

În ***Cântăreaţa chelă***, care deschide prezentarea publică a dramaturgiei ionesciene, prin premiera care a avut loc în seara zilei de 11 mai 1950 la Théâtre de Noctambules, una din replicile cheie (replică existentă şi în varianta românească ***Englezeşte fără profesor***, scrisă încă în 1943) consfinţeşte unitatea gândirii teatrale a lui Eugen Ionescu şi a definirii personajelor sale de-a lungul întregii sale creaţii dramaturgice.

---

[8] B. Elvin, ***Studiu introductiv*** la Eugen Ionescu, ***Teatru***, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 59.

[9] Eugen Ionescu, ***Antiabsurdul***, în Nicolae Steinhardt, ***Prin alţii spre sine***, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988, p. 224-228.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

Această replică emblematică îi aparţine lui Mary, camerista, care, mimând la un moment dat ieşirea din scenă, revine brusc în faţă şi exprimă cu obrăznicie: „*am uitat să mă prezint: Sherlock Holmes*."

Afirmaţia surprinzătoare, în ciuda stupidităţii ei, trebuie luată în serios şi anexată lungii „anchete" detectiviste pe care ea o face dezvăluirilor succesive din dialogul dintre domnul şi doamna Martin.

Soţii Martin realizează o rememorare retrospectivă a biografiilor lor, încercând să-şi regăsească identitatea prin recuperarea trecutului comun: ei au impresia stranie că s-au mai întâlnit „undeva" şi circumscriu treptat mai multe nivele ale trecutului; amândoi sunt originari din Manchester, au părăsit acest oraş „*exact acum cinci săptămâni*", într-un mod identic, adică luând „*trenul de o jumătate peste opt dimineaţa, care ajunge la Londra la un sfert până la cinci*." De atunci locuiesc la Londra, pe aceeaşi stradă, în aceeaşi casă şi în acelaşi apartament; în consecinţă, s-ar putea să se fi întâlnit chiar „noaptea trecută" întrucât dorm, se pare, în acelaşi pat, cu plapuma verde etc. În fine, ei descoperă - supremă dovadă a unui trecut comun, uitat dar regăsit în mod deductiv - că au o fetiţă care se numeşte Alice şi care are un ochi alb şi unul roşu.[10]

Se observă cum Eugen Ionescu parodiază unul din elementele clasice ale intrigii dramatice: aşa numita „recunoaştere", care reprezintă, în ***Poetica*** lui Aristotel, trecerea personajelor „*de la neştiinţă la ştiinţă*," în urma unor revelaţii.

„Recunoaşterea" dintre doamna şi domnul Martin se face prin deducţii şi prin evocarea unei existenţe anterioare comune, ce se pare că se dezvăluie prin revelatoare coincidenţe. Concluzia celor două personaje pare fără echivoc: recuperându-şi şi recunoscându-şi trecutul, soţii Martin şi-au regăsit şi identitatea: „*Atunci, doamnă, eu cred totuşi că ne-am mai văzut şi că dumneavoastră sunteţi propria mea soţie... Elisabeth, te regăsesc! sau Donald, tu eşti darling!*"[11]

Apariţia din nou în scenă a jupânesei Mary răstoarnă însă complet situaţia; ea desfiinţează într-o clipă întregul eşafodaj argumentativ al cuplului Martin şi, aducând noi probe, concluzionează: „*Elisabeth nu este Elisabeth şi Donald nu este Donald*" ş.a.m.d.

[10] Eugen Ionesco, ***Teatru***, vol. I, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003.
[11] ***Ibidem***.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

Cântăreaţa cheală ţine de o combinare în diverse formule a tuturor elementelor dialogului, elemente reprezentate de Domnul Smith, Doamna Smith, Domnul Martin şi Doamna Martin. Absurdul nu provine aici din mondenitatea şi formalismul duse la extrem, ci din constatarea că dacă am amesteca în orice variantă numele personajelor şi apoi le-am aşeza în dreptul replicilor piesei, nimic nu s-ar schimba, identităţile lor ar fi similare.

În aproape toate piesele lui Eugen Ionescu identitatea personajelor apare ca un „diapazon" identitar din care se poate auzi când un sunet, când altul, cu tonuri şi implicaţii foarte diferite, pentru mai puţin sau mai mult timp, într-o suită aparent întâmplătoare.

Chiar autorul însuşi, în ***Note şi contranote*** (1953) ne detaliază această posibilitate dramatică inedită, fiind perfect conştient că în piesele sale de teatru „*nu există* ***caractere***, *ci doar* ***personaje fără identitate*** (*ele devin, în fiecare clipă, contrariul a ceea ce sunt, iau locul celorlalte şi invers*): *doar o suită fără urmare, o înlănţuire întâmplătoare, fără legătură de la cauză la efect, de aventuri inexplicabile sau de stări emotive, ori o încurcătură indescriptibilă, însă vie, de intenţii, de mişcări, de pasiuni fără unitate, scufundându-se în contradicţie - acest lucru poate părea tragic, acest lucru poate părea comic sau amândouă deodată, căci nu sunt în măsură să-l deosebească pe cel din urmă de cel dintâi.*"[12]

Dramaturgul, orientându-se spre un onirism mai strict, face ca identităţile personajelor să fie alternative, să se definească doar pentru a (re)deveni difuze sau a se topi dintr-odată în altele, să-şi schimbe continuu rolurile şi vârstele, să evolueze într-o incertitudine spaţio-temporală.[13]

Personajele ionesciene se află permanent între infern şi miracolul de a fi, părând a se hrăni din dualismul ionescian, care-şi are originile în conflictul identitar personal, de natură etnică, politică, lingvistică, religioasă, familială.

---

[12] Idem, ***Note şi contranote***, traducere de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.

[13] Matei Călinescu, ***Eugen Ionesco: teme identitare şi existenţiale***, Iaşi, Editura Junimea, 2006, p. 390.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Judeţeană Mureş
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

Metamorfozele identitare sunt mereu consecinţa unei pluralităţi de euri sau de identităţi pe care le poate cuprinde persoana umană, manifestându-se alternativ.

Opera lui Ionescu este produsul unui chinuitor travaliu de elaborare, de structurare şi de finisare, iar limbajul personajelor poartă amprenta acestui efort sisific. Conştientizarea identităţii proprii, dar şi înţelegerea alterităţii presupun găsirea cheii de acces în turnul Babel. Şi invers, incontinenţa verbală, lipsită de sens, ne duce cu gândul la faptul că acele căutări identitare nu s-au sfârşit. Urmărind *limbajul absurdului, absurdul limbajului* ionescian constatăm cum verbalizarea insipidă semnifică o inconsistenţă existenţială şi o halucinaţie onirică. Personajele ionesciene sunt doar simple monade, lipsite de căi de acces spre ceilalţi, monade inconsistente, anonimizate într-un univers indistinct. Dialogul lor aparent cu ceilalţi nu este poate decât un monolog disimulat fără prea mare dibăcie.

Orice comunicare adecvată între două persoane ar presupune cu necesitate un schimb de idei, emiterea şi receptarea în condiţii bune a unui mesaj, pe baza unui cod dinainte stabilit, stapânit deopotrivă de ambii interlocutori. Or, la Ionescu, în piesele sale, această regulă este anulată, în condiţiile în care emiterea mesajului nu este urmată de receptarea lui de către „celălalt." Fiecare personaj pare preocupat doar de propriul mesaj, ignorând total felul în care acesta ar putea fi receptat şi reacţia interlocutorului. Atitudinea aceasta monologală este expresia unei crize de conştiinţă, dar şi rezultatul voinţei de iluzionare a dramaturgului, care se transferă în dialogul personajelor cărora le dă viaţă. Iluzia - acest handicap, dar şi un atu, o deviză a lumii absurdului. După cum, de ce nu, imposibilitatea personajelor de a comunica este reflexul în oglindă al propriei incapacităţi de comunicare a dramaturgului. („*nu pot comunica această catastrofă nimănui, nici chiar soţiei mele. Insuportabilul rămâne în noi!*").

Fiindcă eroii săi întreţin confuzia cu propria lor energie verbală debordantă, trăind parcă într-un eden al vorbelor goale, absurditatea umană se poate spune că rezultă şi din absurditatea cuvântului. Personajele par a avea o infinită încredere în ceea ce spun, ele se raportează firesc la propriul limbaj, fără crispare. Anti-eroii ionescieni par a se afla într-o stare de narcoză provocată tocmai de exerciţiul lor lingvistic; ei nu se îndoiesc

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

de ceea ce spun sau de felul în care spun ceva. Se poate spune că astfel Ionescu construieşte un spaţiu al vorbirii „sans rivages," în care personajele sunt incapabile să perceapă propriile monstruozităţi verbale.

Personajele ionesciene nu vorbesc pentru a comunica ceva, ci doar ca să se audă vorbind, discursul lor este tautologic, suficient sieşi, cantonat cu brio în nonsens. Ignorând posibilele replici ale celuilalt, cuvântul are la Ionescu efect narcotic, euforizant, conferind încredere nelimitată în forţele proprii şi imprimând unor fiinţe mediocre iluzia superiorităţii inutile.

În esenţă această dezarticulare a limbajului este asumată în totalitate chiar de dramaturg, care mărturisea că acesta dezvăluie „*absenţa vieţii interioare, mecanizarea cotidianului, omul confundat în mediul său social nemaidistingându-se*." Limbajul, care îşi pierde funcţia esenţială, aceea de a asigura comunicarea umană, ajunge chiar să îşi manifeste câteodată funcţia distructivă asupra omului, cum se întâmplă în ***Lecţia***.

S-ar putea încerca şi o tipologie a personajelor ionesciene, în ciuda anonimatului dincolo de care e greu să pătrundem. Dincolo de uniformitatea aparentă, întâlnim personaje care împrumută trăsături din realitatea cotidiană, cum este Bérenger din ***Ucigaş fără simbrie***, omul de condiţie mijlocie. Asumându-şi condiţia, cu o conştiinţă vibrantă, aspiră spre fericire. După cum acelaşi Bérenger în ***Rinocerii*** devine modelul rezistenţei faţă de uneltirile răului, dar şi prototipul eroului solitar: „*sunt ultimul om, înconjurat de rinoceri, sunt ultimul om şi voi rămâne om până la capăt. Nu capitulez*."

În ***Pietonul aerului***, Bérenger a luat chipul unui scriitor refugiat într-o Anglie de fantezie. Întocmai ca şi Ionescu, Bérenger este în căutarea adevărului: „*adevărul de mâine împotriva adevărului aparent de astăzi. Toţi literaţii, aproape toţi* - spune el - *şi aproape toţi autorii de teatru denunţă relele, nedreptăţile, alienările de ieri. Ei închid ochii cu privire la răul de astăzi. Răul cel vechi nu merită a mai fi denunţat. E inutil să demistificăm ceea ce a fost demistificat. E un conformism. El nu serveşte decât să mascheze o proastă stare actuală, noi nedreptăţi, noi şarlatanii. Cea mai mare parte a scriitorilor de astăzi socot că ar constitui o avangardă, în timp ce tocmai istoria i-a depăşit. Sunt proşti şi laşi*."

În fine, în ultima sa apariţie din ***Regele moare***, Bérenger, scăpat de cuţitul ucigaşului fără simbrie, de cornul rinocerului, s-a întors din

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)

infinitul bântuit de explozia aştrilor ca să se întâlnească cu moartea. Ele este regele derizoriu al destinului său.

Dincolo de aceste sumare exemplificări, am fi înclinaţi să spunem că teatrul lui Ionescu este unul tragic, este poemul pascalian al nefericitei condiţii umane. Şi totuşi, piesele sale sunt considerate ca expresia cea mai virulentă şi mai nouă a comicului, teatrul său fiind unul burlesc.

La Eugen Ionescu, lumea a ajuns prin uzură o scenă pustiită, iar oamenii nu mai există pentru că au fost demult înlocuiţi de simple măşti. Existenţele se epuizează zadarnic, experienţele demonetizărilor nu mai pot fi transmise prin limbaj şi personajele sunt într-o continuă căutare, fiind prizonierii unei identităţi diacronice: aceea dintre trecut şi prezent.

Autor şi *alter ego* prin piesele sale, *spectator* şi *regizor* al propriei existenţe, Eugen Ionescu poartă în scrisul său trăsăturile unui personaj complex, cu un labirint interior, prin care putem rătăci îndelung. Dovedind o mare artă a ambiguităţii, el a dinamitat creaţia dramaturgică a veacului şi profitând de faptul că teatrul era în „criză," a revoluţionat estetica teatrală. Într-o lume care era în căutarea identităţilor individuale şi colective, mai ales după traumele provocate de război, Ionescu s-a adâncit în *memorie*, unde spera să găsească răspunsuri la toate neliniştile legate de condiţia umană şi de tragismul ei.

BDD-A19423 © 2009 Biblioteca Județeană Mureș
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:06:34 UTC)